

# CAMIÑOS III

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

11 novembro 2022 - 21 maio 2023

Primeira planta

Comisarios: Alberto Carton, Santiago Olmo

Artistas: Vito Acconci, Janine Antoni, Miguel Ángel Blanco, Mar Caldas, Benvenuto Chavajay, Mona Hatoum, Kubra Khademi, Manolo Laguillo, Juan Lesta, Priscilla Monge, Jürgen Partenheimer, Damián Uceda, Oriol Vilanova

*Camiños III* continúa o traxecto que se iniciou con *Camiños I* e no que se avanzou con *Camiños II*. O camiñar como acto persoal de activismo sociopolítico; como responsabilidade colectiva ante as crises medioambientais, pola súa correspondencia co inmediato, o observable e o perceptible. O camiñar como pegada cultural que condiciona a mirada e xera paisaxe e consecución da sensibilidade. O camiñar como fenómeno histórico que transcende as secuencias do tempo en constante contemporaneidade. O camiñar como exercicio de intermediación relixiosa e o seu destino. O camiñar como indumentaria de traballo.

Desde esas sendas, *Camiños III* entrecruza artistas e obras de xeracións, preocupacións e intereses diferentes, fundamentais para iniciarse nas diversas posicións que os situaron ante a acción creativa. Estes artistas atopan no tránsito, nos esforzos físicos dos percorridos, nos encontros relacionais, aleatorios ou provocados entre persoas, nas dinámicas complexas do territorio, nas xeografías físicas e psicolóxicas e nas circunstancias variables que todo iso supón os apoios para unha implicación entre os seus tempos e as súas derivas.

*Camiños III* mostra accións performativas rexistradas en vídeo, cadernos de campo e mapas, importantes fontes de información sobre o detemento concreto dos artistas no seu momento de determinación. Mostra instalacións específicas que se enmarcan nas paisaxes-encadramento de referencia e nas súas sonoridades. Expón estudos de implicación sobre os sistemas de zonificación específica (zonas urbanas, periurbanas e rurais) que os reconstruíron e condicionaron e que, polo tanto, crearon unha nova *xeografía de uso*. Tamén obras profundamente críticas sobre as imposicións políticas, as regulamentacións imperativas, as fronteiras e a loita pola supervivencia. E as reflexións íntimas que se miden no *camiñar de contemplación*, xeradoras dunha parte importante da historia humana evolucionada que se sementa desde eses posicionamentos artísticos.



## VITO ACCONCI (Nova York, Estados Unidos, 1940-2017)

*The Following Piece*, 1969. Colección CGAC

Aínda que a súa actividade creativa comeza coa escritura, coa poesía experimental, o uso da páxina en branco ou o folio con instrucións para realizar accións pronto o conducirán á *performance*, logo, ao vídeo e á escultura, e finalmente á arquitectura. En 1988 funda o Studio Acconci desde onde xestionará proxectos e exposicións. *The Following Piece* (A peza de seguimento) pertence a unha serie homónima na que durante 23 días procedeu a saír á rúa, escoller unha persoa ao azar e seguila ata que esta entraba nun edificio ou propiedade privada que lle impedía o acceso. A documentación fotográfica recollida durante cada camiñada-persecución conforma o resultado final. Esta acción pretende reflectir un proceso de anulación da vontade no que o artista se somete ao azar, deixándose levar polo descoñecido cara ao descoñecido.

*The Following Piece* abriu a *performance* ao espazo público, convertendo a cidade nun espazo de operacións e nun mapa. En 1968, On Kawara empeza a desenvolver o proxecto *I Went* (Eu fun), sinalizando en mapas fotocopiados os itinerarios realizados cada día, aínda que neste caso se trata de movementos utilitarios, cotiáns ou decididos previamente. Sophie Calle, pola súa banda, desenvolverá anos máis tarde o potencial narrativo, documental e fotográfico do itinerario azaroso que resulta de seguir a alguén descoñecido polas rúas dunha gran cidade.

S. O.

## JANINE ANTONI (Freeport, Bahamas, 1964)

*Touch*, 2002. Cortesía da artista e de Luhring Augustine, Nova York

A obra de Janine Antoni toma a miúdo como punto de partida accións cotiáns que a artista descontextualiza para ofrecer unha vivencia paradoxal ao espectador. O proceso é un elemento clave



*Argaceira*, da serie *Facedoras do Baixo Miño*, 2018. Colección CGAC  
© Mar Caldas, VEGAP, Santiago de Compostela, 2022

para mostrar que todo resultado depende de como se fai. O uso do seu propio corpo, ou ás veces partes del, permítelle establecer unha continuidade entre *performance*, vídeo e fotografía á vez que asume perspectivas feministas.

*Touch* (Tacto) é unha peza emblemática na súa produción pola sensación de maxia e de xogo que transmite. A artista dispón na praia, xusto fronte á casa da súa infancia nas Bahamas, unha corda de acrobacia, que discorre paralela ao horizonte. Cando camiña sobre ela o peso do seu corpo fai que a corda e o horizonte coincidan facendo realidade o soño de camiñar sobre o horizonte mariño. En palabras da artista: “Esta imaxe quedou impresa na miña memoria. É un lugar no que a miña imaxinación infantil vagara horas e horas. O horizonte parecía marcar o límite entre a nosa illa e o mundo exterior. Sempre pensara no horizonte como un lugar que non se podía sinalar nin fixar de ningunha maneira; vai retrocedendo constantemente a medida que te achegas a el. Aínda así, quería camiñar neste lugar imposible, camiñar na liña da miña visión ou no bordo da miña imaxinación”.

S. O.

### **MIGUEL ÁNGEL BLANCO (Madrid, 1958)**

*De La biblioteca del bosque*, 1985-

Os indicativos da experiencia constrúen un territorio no que o camiñar conduce á recreación dunha paisaxe do ensimesmamento. Esta paisaxe é un reduto do conservado e da súa memoria como tacto recíproco derivado da ambientación poética do espazo selectivo: o espazo xeográfico, o espazo suprasensible da realidade elixida por encontro pretérito e reencontro activo e intelectual, o espazo verosímil do desexo. *La biblioteca del bosque*, unha de cuxas seccións foi exhibida na compostelá Casa da Parra (*Sete lúas*, 2001), con libros-caixa creados por Miguel Ángel Blanco entre 1998

e 1999 (algúns deles incluídos en *Camiños III*), é unha escultura organizativa das estacións persoais que se fragmentan nos depósitos dunha natureza atopada (recollida ou sedimentaria, encapsulada e vertebral) e que se encripta nos seus depósitos de conciencia transitada. Desde o val da Maía ata as xeoposicións antropolóxicas de Galicia, recoñecibles pola súa persistencia suprahistórica (a Pedra de Abalar de Muxía, Santa Trega — onde aportan el e Jorge Barbi—, San Andrés de Teixido, o eremitismo granítico e acuático de Camelle —a dor xeodésica de Man—, a continuidade ultramarina de Bares, entre outros lugares existenciais), o camiñar é unha expansión perceptiva da pertenza e da súa transcendencia. O libro-caixa non é un obxecto elusivo: é un contedor rexenerador de microespazos matéricos atopados que se *continentalizan* dentro das súas fronteiras relacionais.

Revisitando *Camiños I* e *Camiños II*, o acto do camiñar non é un exercicio de simplicidade física recorrente, senón un ritual de exemplaridade persoal nunha translación do pensable ata o pensado: o feito e a súa constancia. Como Miguel Ángel Blanco sinala, atento á vitalidade concéntrica entre existencia e contorno afectivo: “A simple acción de camiñar ao longo dos carreiros do bosque desenvolve unha mirada para o esencial, acrecenta a receptividade e afina os sentidos. O camiñante está á espreita, en estado constante de alerta, tentando ver na paisaxe máis aló do afeito, estendendo a realidade. O bosque comunica un estado interior de serenidade, de pureza e de optimismo. O que alí ocorre, eses acontecementos que pasan desapercibidos para os estraños, é sempre razoable, xusto e definitivo”.

A. C.

### **MAR CALDAS (Vigo, Pontevedra, 1964)**

*Costureira*, da serie *Facedoras de Bueu*, 2017. Colección CGAC

*Argaceira*, da serie *Facedoras do Baixo Miño*, 2018. Colección CGAC

O seu traballo centrouse en temas relacionados co corpo, nas tensións entre roles e xénero, así como na crítica da linguaxe como instrumento de poder e dominación. Na súa obra alternanse a fotografía, o texto e a *performance*, desenvolvendo en paralelo unha actividade teórica e de investigación que completa a docencia na Facultade de Belas Artes de Pontevedra.

As pezas que se presentan na exposición pertencen a un proxecto de longo alcance que retrata a mulleres traballadoras nos seus espazos de actividade e coas súas ferramentas, pero afastándose dun estilo documental, reconstruíndo as escenas cunha clara intención de introducir nas imaxes una certa monumentalización, establecendo paralelos con obras pictóricas do pasado, ou negociando a posta en escena coas propias traballadoras. *Costureira* pertence ao ciclo *Facedoras de Bueu* e *Argaceira* (colleiteira de algas para o seu uso como fertilizante agrícola), a *Facedoras do Baixo Miño*. Nestas dúas pezas visibilízase o traballo desempeñado por mulleres, que non sempre é subalterno. Ambas abordan profesións nas que é necesario desprazarse, nun caso a pé, polos camiños, e noutro en moto, aínda que no pasado se utilizasen carretillas. As costureiras itinerantes desapareceron hai moitos anos, pero cumpriron un importante papel nunha xeografía de poboación moi dispersa.

S. O.

## **BENVENUTO CHAVAJAY (San Pedro de la Laguna, Guatemala, 1978)**

*K'ar K'er*, 2021

Na escena artística guatemalteca foron emerxendo, desde o inicio dos anos dous mil, numerosas individualidades que proveñen das diversas culturas autóctonas maias. Estas manifestacións estéticas, cun arraigamento máis local-comunitario que urbano, contribuíron á renovación de metodoloxías e prácticas.

Benvenuto Chavajay pertence á comunidade *tz'utujil*, que se asenta nun reducido territorio ao sur do lago Atitlán, e o seu traballo, centrado na resignificación de obxectos, expón a conciliación das prácticas artísticas contemporáneas coa perspectiva do sacro da súa cultura ancestral, ao modo dunha curación e unha liberación do peso da herdanza colonial.

Nos últimos anos foi realizando *performances* que tenden a reconstruír unha memoria propia enlazando co barro, a terra e o *Popol Wuh* (libro sacro dos pobos maias). O seu propio nome provén da palabra *barro* en *tz'utujil*.

A *performance K'ar K'er*, que presentamos nun formato de vídeo, foi realizada á maneira dun ritual para honrar a memoria de trece persoas asasinadas o 2 de decembro de 1990 en Santiago de la Laguna. As persoas falecidas participaban nunha manifestación pacífica para pedirllas aos militares acantoados na localidade que cesasen as detencións arbitrarias e as desaparicións de persoas. A guerra civil en Guatemala durou máis de trinta anos e afectou de maneira brutal, especialmente nos primeiros anos noventa, ás comunidades indíxenas, que foron obxecto de deportación, desprazamento e expulsión das súas terras, e vítimas de masacres co argumento de que lle daban sostén á guerrilla. Como nunha procesión ou un *via crucis* de trece estacións coas fotos dos mortos, o artista, vestido ao modo tradicional *tz'utujil* e axitando unha carraca de grandes dimensións (como as que se adoita usar nas celebracións de Semana Santa) pintada de cores de camuflaxe militar, atravesa a vila desde a praza da igrexa, ata o parque onde se aliñan placas en honra dos asasinados. O ritual-*performance* finaliza coa realización da tatuaxe dunha pegada dactilar e o selo da autoridade ancestral no corpo do artista.

S. O.

## **MONA HATOUM (Beirut, Líbano, 1952)**

*Roadworks*, 1985

En 1985, convidada pola Brixton Art Gallery de Londres, Mona Hatoum realizou varias accións performativas, individuais, nun programa de tres semanas no que participaron outros nove artistas entre o 18 de maio e o 8 de xuño. *Roadworks* (Obras na estrada) consistiu nunha camiñada dunha hora, rexistrada pola artista en vídeo o 21 de maio e máis tarde editada e adaptada en tempo ao formato no que se exhibe.

Hatoum, vestida con mono negro recollido baixo os xeonllos, descalza e cos nocellos atados a un par de botas negras Dr. Martens, percorre as rúas do barrio londiniense de Brixton (un distrito con maioría afrocaribeña que sufría un alto desemprego, delincuencia e vivendas precarias), que nese momento aínda se estaba recuperando dun episodio de gravísimos disturbios sociais sucedidos ata poucos meses antes. A represión policial, as botas obxecto de desexo de grupos violentos e racistas e a submisión do camiñar ferido (e seguidamente tutelado ou reprimido polo calzado) son condicionantes que Hatoum prioriza como consecuencia dunha

*historia da inmediatez* que expresa rotundamente a crítica a esa actualidade opresiva e segmentaria que, ademais, enlaza coa reanimación da súa memoria familiar: os seus pais abandonan Haifa en 1948 debido aos enfrontamentos palestino-israelís (outra obra de Hatoum, *Measures of Distance [Medidas de lonxitude]*, de 1988, asocia exilio e desprazamento á desorientación e, polo tanto, á perda das relacións de afectividade). *Roadworks* é tamén un encadramento das actitudes das persoas que miran á camiñante desposuída: desde a equidistancia furtiva ata o cinismo descarado.

Lembrando a Regina José Galindo en *¿Quién puede borrar las huellas?* (Quen pode borrar as pegadas?, 2003), incluída en *Camiños II*, o camiñar non é só un acto de viaxe do que se pode gozar: é un acto de responsabilidade inmersiva contra as políticas da violencia e da submisión, contra a autoridade autoritaria e contra a actitude pusilánime que pode chegar a favorecer esas "ideoloxías da obediencia".

A. C.

## **KUBRA KHADEMI (Kabul, Afganistán, 1989)**

*Armor*, 2015

Tras a acción *Armor* (Armadura), a artista performativa e visual Kubra Khademi, vítima de acoso, obxecto dunha *fatwà* e albo de ameazas de morte, tivo que abandonar Kabul e exiliarse en Francia. En *Armor*, vestida con hixab baixo unha armadura forxada expresamente por un ferreiro, Khademi camiña durante apenas un minuto por unha rúa da capital afgá, enordecida por insultos incontidos. Un minuto terrorífico no que a violencia explícita nos grita que é e que supón o sometemento inveterado cara ás mulleres e contra elas. Ela, feminista —nunha intervención súa no foro TEDxLorient de 2018, *L'art au féminisme*, reflexiona sobre as súas conviccións e explica as súas accións artístico-creativas, reafirmativas e críticas correspondentes—, enlaza sensible e drasticamente o camiñar coa reivindicación sobresaliente do que significa sentirse depauperada, excluída, vexada e escravizada polas oligarquías do medo omnímodo. "As miñas *performances* representan o desafío das mulleres para conseguir un lugar no espazo público. En Afganistán, as mulleres non deben existir no espazo público" (en "Retrato de Kubra Khademi", Fondation Culture et Diversité e L'Ateleier des Artistes en Exil, 2019).

Noutras accións e vídeos (desde 2013 ata 2022), Khademi insiste en que a vulnerabilidade é substantiva pero, á súa vez, asertiva e condicionante, correspondente e responsable: en Lahore (Paquistán), ocupando un carril dunha autoestrada con parte das súas pertenzas; polas rúas de París, cargando sobre a súa cabeza obxectos domésticos e roupas a modo de reverberación doutros exilios familiares en Irán e da súa saída de Kabul, onde o camiñar-fuxida é un mecanismo de autoprotección; o andar conciso e suxestivo por campos de cereal en Francia; o aviso sinalético humanizado de *Kubra et les bonhommes piétons* (Kubra e os monicacos peóns, 2016) na que os peóns son tránsito da solidariedade... Ser invulnerable (na súa acepción ecpática) consiste en deixar de ser para inexistirse, en deshumanizarse. Cuestión prioritaria para o apoderamento ético de cada persoa, o non-ser, o prescindirse, o expulsarse dun mesmo, o renderse, supón acatarse baixo un outro que ninguén e nada sería sen esa claudicación: un dos requisitos de calquera tirano.

A. C.

## **MANOLO LAGUILLO (Madrid, 1953)**

*Beirut*, 2017

O seu traballo centrouse desde o principio nunha aproximación á cidade en plena transformación e ás súas feridas máis descarnadas, pero excluindo calquera rastro de anécdota ou costumismo. As súas son composicións coidadas que dan conta da arquitectura e da trama urbana desde unha mirada que é á súa vez poética. A cidade aparece documentada desde as súas marxes, nas periferias que tenden á estandarización, ao descoido ou ao abandono. O seu constante traballo desde finais dos anos setenta en Barcelona, onde estudou e finalmente se estableceu, permitiulle documentar con toda precisión o profundo cambio urbano experimentado pola Cidade Condal, que culminou coas Olimpíadas de 1992.

Esta maneira sistemática de traballar converteuno nun referente da fotografía topográfica. No seu traballo fotografou cidades de todo o mundo, desde Cidade de México a Nova York, Berlín, O Porto ou Madrid. A serie que presentamos na exposición pode considerarse un paseo fotográfico por Beirut ao longo dunha única xornada: cada imaxe está identificada pola hora do disparo, e a sucesión de puntos de vista ofrece un fresco tan variado que ás veces parece que estamos en moitas cidades distintas.

A fotografía fundamentalmente aplícalle tempo ao espazo.

S. O.

## **JUAN LESTA (A Coruña, 1971)**

*Horizonte/5*, 2021

Como nos mostran Guido van der Werve en *Nummer Acht, Everything Is Going to Be Alright, Gulf of Bothnia (Número 8, Todo vai saír ben, Golfo de Botnia, 2007)* (que se puido contemplar en *Camiños I*) ou Andrés Pinal na súa serie *Faros* (en *Camiños II*), o mar é a exemplificación do sublime para a conciencia inmanente da historia visual e organoléptica, polo menos da europea (e tamén para outras culturas xa non alleas, como a xaponesa, e as extensísimas índicas e pacíficas, entre tantas outras continentais e particularmente insulares). Se os faros son un asomo/fito da finalización presentida da terra camiñable, os mares son a complexidade do absorto por inabarcable e do inconmensurable pola súa ilimitación.

O sublime tradicional (cando menos a sensibilidade xa non escindida da contemplación fundamental do noso coñecemento intelectual aplicado) desde Burke e Kant ata o sublime indeterminado, incerto, a-espacial e arreferencial de Lyotard ou Rancière, por citar catro pensadores que supoñen un concerto con diferentes análises da sensación de inmersión estética no intelectual percibido, necesita desas mediacións afectivas co non explícito e infinito. Co acontecemento, talvez, sendo este unha categoría do inasible (ou do non racional). O mar convértese nunha imaxe presencial que tolera o inabarcable e que nos proporciona a satisfacción que se expande desde o suxeito consciente cara ao espírito abstracto da imaxinabilidade (que é o desexo).

A costa galega é unha fluidez de mares varios, de horizontes insubornables, con tendencia ao drama (unha das claves configuradoras do sublime) e ao escapismo. Juan Lesta filma unha gradación de augas e ceos reflectores, sobreoados polo ocasional, plásticos e pictóricos (cunhas xeometrías sucintas como lanternas e vidreiras dun sinal de aviso, de distancia e de localización), e vaporízaos coa sonoridade do acuático matemático: as

composicións musicais, polas súas características formais pero inasibles e infinitesimais, son encabalgamentos preceptivos para salientar a sensibilidade.

A. C.

## **PRISCILLA MONGE (San José, Costa Rica, 1968)**

*Un día en la ciudad*, 1998

No panorama artístico entre os anos noventa e dous mil, destacou con moita forza o traballo de Priscilla Monge, por unha peculiar fusión de sutileza no uso de obxectos e formas, co uso contundente da linguaxe, nun rexistro que vai da palabra ao insulto para tratar situacións de opresión, marxinação e violencia desde a óptica do cotiá e a perspectiva de xénero. Formouse na Universidade de Costa Rica e, entre 1994 e 1998, estableceuse en Bélxica, onde desenvolveu unha persoal lectura do obxecto atopado como transmisor de significados complexos e contraditorios. A visibilidade que obtivo a súa obra contribuíu á consolidación dunha escena artística centroamericana moi viva. Participou en 1997 na Bienal da Habana, en 2000 na Bienal de São Paulo, en 2001 e 2013 na Bienal de Venecia e en 2007 na mostra *Global Feminisms*, comisariada por Maura Reilly e Linda Nochlin no Brooklyn Museum. O seu traballo, que comezara coa pintura, seguiu co bordado como extensión do lenzo para ir centrándose cada vez máis en instalacións e obxectos manipulados. A finais dos noventa realizou diversas *performances* no espazo público na cidade de San José para denunciar a marxinação social da muller. As fotografías documentais que se inclúen na mostra recollen unha *performance* realizada no centro da capital costarrriqueña: a artista deambula por concorridas rúas comerciais vestida cun pantalón de peto realizado con compresas hixiénicas femininas e no que se nota unha mancha de sangue menstrual. Detense nun teléfono público ou nos escaparates, mentres algúns viandantes a advirten. A *performance* tiña a intención de normalizar o corpo feminino e a menstruación no espazo público e pode considerarse unha obra pioneira. Máis tarde, algunhas das súas *performances* convertéronse en vídeos.

S. O.

## **JÜRGEN PARTENHEIMER (Múnic, Alemaña, 1947)**

*Senders de Ilum*, 2000

A obra de Jürgen Partenheimer está atravesada por unha intensa veta poética.

Ávido lector de poesía, colaborou frecuentemente con poetas nas súas publicacións. Recentemente, entre 2015 e 2021, realizou un proxecto de longo alcance titulado *One Hundred Poets* (Cen poetas), no que, cun conxunto de 54 lenzos e 201 obras sobre papel, acompaña unha selección dos seus poemas universais favoritos, desde Francis Ponge e Paul Celan, a Tomas Tranströmer, Carlos Drummond de Andrade, Du Fu, Anna Akhmatova, Sophia de Mello ou Clara Janés, pasando por Yeats, Omar Jayyam, Anja Kampmann ou José Ángel Valente. *Senders de Ilum* (Carreiros de luz) é unha homenaxe a Miguel Hernández, poeta cuxa intuición prodixiosa se acrecenta cando se coñece mellor a súa vida, trágica e breve. A serie componse de nove gravados realizados en debuxo directo sobre ferro de cobre durante unha residencia en Mallorca coa Galería Maior de Pollença, que produciu a edición.

S. O.

## JAVIER PAYERAS (Cidade de Guatemala, Guatemala, 1974)

*Limbo*, Magnaterra Editores, Cidade de Guatemala, 2011 (primeira edición)

Ilustración de cuberta: obra homónima de Benvenuto Chavajay

O camiñar como experiencia estética e iniciática está presente en moitos libros: nos grandes clásicos, desde a Biblia a *Gilgamesh*, á *Odisea* ou á *Divina Comedia*, e nos libros de viaxes hai unha especial intensidade, sobre todo cando desprazarse significaba camiñar.

Entre innumerables libros de viaxes, camiñadas, exilios ou paseos eliximos para esta exposición *Limbo*, do escritor guatemalteco Javier Payeras. Nel descríbese un paseo por Cidade de Guatemala, o día da segunda volta das eleccións presidenciais de 2007: un paseo urbano atravesado por unha sensibilidade literaria que o emparenta con Kafka ou con Joyce, pero que se encamiña cara a unha desesperanza asumida como clave resilientemente irónica. Na cuberta aparece a peza homónima *Limbo* (2008), de Benvenuto Chavajay, tamén presente nesta mostra.

S. O.

## DAMIÁN UCIEDA (A Coruña, 1980)

*Camiño negro*, 2020

A cidade da Coruña, desde a década dos anos sesenta do século XX, é unha mostra de como os plans de desenvolvemento económico (terciario e industrial) e os seus asociados plans de desenvolvemento urbanístico supoñen unha confusa sobreexposición de oportunidade monetizada. Damián Ucieda percorre coa súa cámara os seis quilómetros e medio de distancia entre as liñas de atracada dos petroleiros do porto interior ata Nostián, lugar no que se implanta a refinería de hidrocarburos durante ese período do segundo franquismo tecnocrático. Unha orografía lonxitudinal do concello furada por un oleoduto.

Ucieda retrata obxectiva e acertadamente eses camiños do entón arrabalde periurbano, semirrural, acoitelados por unha zonificación contaminante e excluínte. Camiños que se seccionaron para infranquearse noutro camiño subterráneo, imprescindible para narrar historia dunha cidade crecente, enerxética e codependente dos seus tráficos marítimos —arribadas de travesías e partidas de navegantes e viaxeiros migrantes arrasados pola necesidade—. Un camiño oculto, graxo, bombeado, sospeitoso. Un camiño-conduto balizado, serpeante e privativo, que foi unha presenza conformadora de certo límite inhóspito e psicosocial entre rúas (tecidos constitutivos), habitantes (tecidos constituíntes) e o *por-vir* (o ámbito non programado do concello na súa xeografía terminal). Fotografa zonificacións posteriores e veciñanzas, algunhas moi sólidas na historia da arquitectura (as unidades veciñais do barrio das Flores, cuxa construción se iniciou en 1967 a ambos os dous lados da franxa-corredor verde que acubilla o *río de petróleo*, un barrio que se abacela ao camiño de Santiago), outros insubmisos, outros perversamente residenciais, todos eles lindeiros con polucións nocivas nun ambiente antrópico agresivo. Paisaxes extremas do desasosiego.

Ese sistema de tubaxes está a piques de desaparecer: o novo porto exterior eliminará o tráfico de graneis líquidos, tamén os depósitos de cru ancorados nos peiraos de San Diego. Un novo camiño entubado operará desde esa dársena ata a refinería, baixo toponimias antigas e carreiros de romarías. O oleoduto obsoleto, fatigado e quizais descontaminado permanecerá durante unhas decenas de anos, posiblemente, no nominal dalgunha avenida e na memoria pasiva da urbe.

A. C.

## ORIO L VILANOVA (Manresa, Barcelona, 1980)

*Cuento de verano*, 2022

“O mercado das pulgas de Bruxelas é un monumento efémero, móntase e desmóntase cada día. Trescentos sesenta e cinco días de mercado. Os vendedores chegan coas súas mercadorías pola mañá cedo, organizan os seus produtos e empeza o espectáculo. A sucesión de paradas debuxa unha serie de rúas polas que transitamos os clientes á procura de tesouros. Facemos quilómetros por estas avenidas do refugallo. Arriba e abaixo. Cada un ten o seu percorrido predilecto. Camiños principais e camiños paralelos. Ao mediodía, os vendedores recollen todo aquilo que non saldaron. Sen deixar nin rastro do seu paso, o mercado convértese nun aparcadoiro ata a mañá seguinte. Entre o retrato e a videovixilancia. *Cuento de verano* (Conto de verán) é unha película en plano fixo. O antes, o durante e o despois. O ordinario, o aparente e o excepcional. Todas as historias que contén aínda que non sexamos capaces de descifralas. Os personaxes que o habitamos. Os percorridos. A memoria. O tempo. Todo iso representado desde unha vista aérea de vinte e catro horas de duración”. (Oriol Vilanova, setembro de 2022).

*Cuento de verano* é unha película expresamente filmada polo artista catalán para *Camiños III* na súa cidade de residencia actual, Bruxelas. Vinte e catro horas de duración, unha xornada completa de actividade diúrna e nocturna, de cambios significativos e tamén significantes: entre a transcendencia do tempo e a viabilidade do humano e o viario, do cidadán, do sintético e do relacional. Oriol Vilanova, arquitecto de formación, coñece ben a validez intrínseca e experimental dos mercados: a procura, a pescuda, os achados e os encontros, xeradores dunha arquivística recolectora que é, polo tanto, conxunción de evocación do pretérito e de uso pola súa reactivación diferencial.

Nunha sociedade tecnocultural, pretendidamente posmoderna (toda continuidade histórica pode ser definida por esa posterioridade preceptiva) e con tendencia á funcionalidade computacional, a manualidade ordenada e cabal de Vilanova (nas súas obras con tarxetas postais: a determinación da súa substancia explicativa, a operatividade dese material de comunicación persoal e grato) demostra que a linearidade do tempo é un valor que se prescribe na súa puntualización temporal e no seu marco de continuidade. Coma calquera camiño.

A. C.

# CAMINOS III

*Caminos III* continúa el trayecto que se inició con *Caminos I* y en el que se avanzó con *Caminos II*. El caminar como acto personal de activismo sociopolítico; como responsabilidad colectiva ante las crisis medioambientales, por su correspondencia con lo inmediato, lo observable y lo perceptible. El caminar como huella cultural que condiciona la mirada y genera paisaje y consecución de la sensibilidad. El caminar como fenómeno histórico que trasciende las secuencias del tiempo en constante contemporaneidad. El caminar como ejercicio de intermediación religiosa y su destino. El caminar como indumentaria de trabajo.

Desde esas sendas, *Caminos III* entrecruza artistas y obras de generaciones, preocupaciones e intereses diferentes, fundamentales para iniciarse en las diversas posiciones que los situaron ante la acción creativa. Estos artistas encuentran en el tránsito, en los esfuerzos físicos de los recorridos, en los encuentros relacionales, aleatorios o provocados entre personas, en las dinámicas complejas del territorio, en las geografías físicas y psicológicas y en las circunstancias variables que todo ello supone los apoyos para una implicación entre sus tiempos y sus derivas.

*Caminos III* muestra acciones performativas registradas en vídeo, cuadernos de campo y mapas, importantes fuentes de información sobre el detenimiento concreto de los artistas en su momento de determinación. Muestra instalaciones específicas que se enmarcan en los paisajes-encuadre de referencia y en sus sonoridades. Expone estudios de implicación sobre los sistemas de zonificación específica (zonas urbanas, periurbanas y rurales) que los han reconstruido y condicionado y que, por tanto, han creado una nueva *geografía de uso*. También obras profundamente críticas sobre las imposiciones políticas, las reglamentaciones imperativas, las fronteras y la lucha por la supervivencia. Y las reflexiones íntimas que se miden en el *caminar de contemplación*, generadoras de una parte importante de la historia humana evolucionada que se siembra desde esos posicionamientos artísticos.

## VITO ACCONCI (Nueva York, Estados Unidos, 1940-2017)

*The Following Piece*, 1969. Colección CGAC

Aunque su actividad creativa comienza con la escritura, con la poesía experimental, el uso de la página en blanco o el folio con instrucciones para realizar acciones pronto le conducirán a la *performance*, luego,

al vídeo y a la escultura, y finalmente a la arquitectura. En 1988 funda el Studio Acconci desde donde gestionará proyectos y exposiciones. *The Following Piece* (La pieza de seguimiento) pertenece a una serie homónima en la que durante 23 días procedió a salir a la calle, escoger una persona al azar y seguirla hasta que esta entraba en un edificio o propiedad privada que le impedía el acceso. La documentación fotográfica recogida durante cada caminata-persecución conforma el resultado final. Esta acción pretende reflejar un proceso de anulación de la voluntad en el que el artista se somete al azar, dejándose llevar por lo desconocido hacia lo desconocido.

*The Following Piece* abrió la *performance* al espacio público, convirtiendo la ciudad en un espacio de operaciones y en un mapa. En 1968, On Kawara empieza a desarrollar el proyecto *I Went* (Yo fui), señalizando en mapas fotocopiados los itinerarios realizados cada día, aunque en este caso se trata de movimientos utilitarios, cotidianos o decididos previamente. Sophie Calle, por su parte, desarrollará años más tarde el potencial narrativo, documental y fotográfico del itinerario azaroso que resulta de seguir a alguien desconocido por las calles de una gran ciudad.

S. O.

## JANINE ANTONI (Freeport, Bahamas, 1964)

*Touch*, 2002. Cortesía de la artista y de Luhring Augustine, Nueva York  
La obra de Janine Antoni toma a menudo como punto de partida acciones cotidianas que la artista descontextualiza para ofrecer una vivencia paradójica al espectador. El proceso es un elemento clave para mostrar que todo resultado depende de cómo se hace. El uso de su propio cuerpo, o a veces partes de él, le permite establecer una continuidad entre *performance*, vídeo y fotografía al tiempo que asume perspectivas feministas.

*Touch* (Tacto) es una pieza emblemática en su producción por la sensación de magia y de juego que transmite. La artista dispone en la playa, justo frente a la casa de su infancia en las Bahamas, una cuerda de acrobacia, que discurre paralela al horizonte. Cuando camina sobre ella el peso de su cuerpo hace que la cuerda y el horizonte coincidan haciendo realidad el sueño de caminar sobre el horizonte marino. En palabras de la artista: "Esta imagen quedó impresa en mi memoria. Es un lugar en el que mi imaginación infantil había vagado horas y horas. El horizonte parecía marcar el límite entre nuestra isla y el mundo exterior. Siempre había pensado en el horizonte como un lugar que no se podía señalar ni fijar de ninguna manera; va retrocediendo constantemente a medida que te acercas a él. Aun así, quería caminar en este lugar imposible, caminar en la línea de mi visión o en el borde de mi imaginación".

S. O.

## MIGUEL ÁNGEL BLANCO (Madrid, 1958)

*De La biblioteca del bosque*, 1985-

Los indicativos de la experiencia construyen un territorio en el que el caminar conduce a la recreación de un paisaje del ensimismamiento. Este paisaje es un reducto de lo conservado y de su memoria como tacto recíproco derivado de la ambientación poética del espacio selectivo: el espacio geográfico, el espacio suprasensible de la realidad elegida por encuentro pretérito y reencuentro activo e intelectual, el espacio verosímil del deseo. *La biblioteca del bosque*, una de cuyas

secciones fue exhibida en la compostelana Casa da Parra (*Sete lúas*, 2001), con libros-caja creados por Miguel Ángel Blanco entre 1998 y 1999 (algunos de ellos incluidos en *Caminos III*), es una escultura organizativa de las estaciones personales que se fragmentan en los depósitos de una naturaleza encontrada (recolectada o sedimentaria, encapsulada y vertebral) y que se encripta en sus depósitos de conciencia transitada. Desde el valle de A Maía hasta las geoposiciones antropológicas de Galicia, reconocibles por su persistencia suprahistórica (la Pedra de Abalar de Muxía, Santa Trega —donde aportan él y Jorge Barbi—, San Andrés de Teixido, el eremitismo granítico y acuático de Camelle —el dolor geodésico de Man—, la continuidad ultramarina de Bares, entre otros lugares existenciales), el caminar es una expansión perceptiva de la pertenencia y de su trascendencia. El libro-caja no es un objeto elusivo: es un contenedor regenerador de microespacios matéricos hallados que se *continentalizan* dentro de sus fronteras relacionales.

Revisitando *Caminos I* y *Caminos II*, el acto del caminar no es un ejercicio de simplicidad física recurrente, sino un ritual de ejemplaridad personal en una traslación de lo pensable hasta lo pensado: el hecho y su constancia. Como Miguel Ángel Blanco señala, atento a la vitalidad concéntrica entre existencia y entorno afectivo: “La simple acción de caminar a lo largo de los senderos del bosque desarrolla una mirada para lo esencial, acrecienta la receptividad y afina los sentidos. El caminante está al acecho, en estado constante de alerta, intentando ver en el paisaje más allá de lo acostumbrado, extendiendo la realidad. El bosque comunica un estado interior de serenidad, de pureza y de optimismo. Lo que allí ocurre, esos acontecimientos que pasan desapercibidos para los extraños, es siempre razonable, justo y definitivo”.

A. C.

### **MAR CALDAS (Vigo, Pontevedra, 1964)**

*Costureira*, de la serie *Facedoras de Bueu*, 2017. Colección CGAC  
*Argaceira*, de la serie *Facedoras do Baixo Miño*, 2018. Colección CGAC

Su trabajo se ha centrado en temas relacionados con el cuerpo, en las tensiones entre roles y género, así como en la crítica del lenguaje como instrumento de poder y dominación. En su obra se alternan la fotografía, el texto y la *performance*, desarrollando en paralelo una actividad teórica y de investigación que completa la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

Las piezas que se presentan en la exposición pertenecen a un proyecto de largo alcance que retrata a mujeres trabajadoras en sus espacios de actividad y con sus herramientas, pero alejándose de un estilo documental, reconstruyendo las escenas con una clara intención de introducir en las imágenes una cierta monumentalización, estableciendo paralelos con obras pictóricas del pasado, o negociando la puesta en escena con las propias trabajadoras. *Costureira* (Costurera) pertenece al ciclo *Facedoras de Bueu* (Hacedoras de Bueu) y *Argaceira* (recolectora de algas para su uso como abono agrícola), a *Facedoras do Baixo Miño* (Hacedoras del Bajo Miño). En estas dos piezas se visibiliza el trabajo desempeñado por mujeres, que no siempre es subalterno. Ambas abordan profesiones en las que es necesario desplazarse, en un caso a pie, por los caminos, y en otro en moto, aunque en el pasado se utilizaran carretillas. Las costureras itinerantes



Janine Antoni: *Touch*, 2002. Cortesía de la artista y de Luhring Augustine, Nueva York

desaparecieron hace muchos años, pero cumplieron un importante papel en una geografía de población muy dispersa.

S. O.

### **BENVENUTO CHAVAJAY (San Pedro de la Laguna, Guatemala, 1978)**

*K'ar K'er*, 2021

En la escena artística guatemalteca han ido emergiendo, desde el inicio de los años dos mil, numerosas individualidades que provienen de las diversas culturas autóctonas mayas. Estas manifestaciones estéticas, con un arraigo más local-comunitario que urbano, han contribuido a la renovación de metodologías y prácticas.

Benvenuto Chavajay pertenece a la comunidad *tz'utujil*, que se asienta en un reducido territorio al sur del lago Atitlán, y su trabajo, centrado en la resignificación de objetos, plantea la conciliación de las prácticas artísticas contemporáneas con la perspectiva de lo sagrado de su cultura ancestral, al modo de una sanación y una liberación del peso de la herencia colonial.

En los últimos años ha ido realizando *performances* que tienden a reconstruir una memoria propia enlazando con el barro, la tierra y el *Popol Wuh* (libro sagrado de los pueblos mayas). Su propio nombre proviene de la palabra *barro* en *tz'utujil*.

La *performance K'ar K'er*, que presentamos en un formato de vídeo, fue realizada a la manera de un ritual para honrar la memoria de trece personas asesinadas el 2 de diciembre de 1990 en Santiago de la Laguna. Los fallecidos participaban en una manifestación pacífica para pedir a los militares acantonados en la localidad que cesaran las detenciones arbitrarias y las desapariciones de personas. La guerra civil en Guatemala duró más de treinta años y afectó de manera brutal, especialmente en los primeros años noventa, a las comunidades indígenas, que fueron objeto de deportación, desplazamiento y expulsión de sus tierras, y víctimas de masacres con el argumento de que daban sostén a la guerrilla. Como en una procesión o un vía crucis de trece estaciones con las fotos de los muertos, el artista, vestido al modo tradicional *tz'utujil* y agitando una matraca de grandes dimensiones (como las que se suelen usar en las celebraciones de Semana Santa) pintada de colores de camuflaje



Manolo Laguillo: *Beirut*, 2017. © Manolo Laguillo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2022

militar, atraviesa el pueblo desde la plaza de la iglesia, hasta el parque donde se alinean placas en honor de los asesinados. El ritual-performance finaliza con la realización del tatuaje de una huella dactilar y el sello de la autoridad ancestral en el cuerpo del artista.

S. O.

### **MONA HATOUM (Beirut, Líbano, 1952)**

*Roadworks*, 1985

En 1985, invitada por la Brixton Art Gallery de Londres, Mona Hatoum realizó varias acciones performativas, individuales, en un programa de tres semanas en el que participaron otros nueve artistas entre el 18 de mayo y el 8 de junio. *Roadworks* (Obras en la carretera) consistió en una caminata de una hora, registrada por la artista en vídeo el 21 de mayo y más tarde editada y adaptada en tiempo al formato en que se exhibe.

Hatoum, vestida con mono negro recogido bajo las rodillas, descalza y con los tobillos atados a un par de botas negras Dr. Martens, recorre las calles del barrio londinense de Brixton (un distrito con mayoría afrocaribeña que sufría un alto desempleo, delincuencia y viviendas precarias), que en ese momento todavía se estaba recuperando de un episodio de gravísimos disturbios sociales sucedidos hasta pocos meses antes. La represión policial, las botas objeto de deseo de grupos violentos y racistas y la sumisión del caminar herido (y seguidamente tutelado o reprimido por el calzado) son condicionantes que Hatoum prioriza como consecuencia de una *historia de la inmediatez* que expresa rotundamente la crítica a esa actualidad opresiva y segmentaria que, además, enlaza con la reanimación de su memoria familiar: sus padres

abandonan Haifa en 1948 debido a los enfrentamientos palestino-israelíes (otra obra de Hatoum, *Measures of Distance* [Medidas de longitud], de 1988, asocia exilio y desplazamiento a la desorientación y, por ende, a la pérdida de las relaciones de afectividad). *Roadworks* es también un encuadramiento de las actitudes de las personas que miran a la caminante despojada: desde la equidistancia furtiva hasta el cinismo descarado.

Recordando a Regina José Galindo en *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), incluida en *Caminos II*, el caminar no es solo un acto de viaje disfrutable: es un acto de responsabilidad inmersiva contra las políticas de la violencia y la sumisión, contra la autoridad autoritaria y contra la actitud pusilánime que puede llegar a favorecer esas "ideologías de la obediencia".

A. C.

### **KUBRA KHADEMI (Kabul, Afganistán, 1989)**

*Armor*, 2015

Tras la acción *Armor* (Armadura), la artista performativa y visual Kubra Khademi, víctima de acoso, objeto de una fetua y blanco de amenazas de muerte, tuvo que marcharse de Kabul y exiliarse en Francia. En *Armor*, vestida con hiyab bajo una armadura forjada expresamente por un herrero, Khademi camina durante apenas un minuto por una calle de la capital afgana, ensordecida por insultos incontenidos. Un minuto terrorífico en el que la violencia explícita nos grita qué es y qué supone el sometimiento inveterado hacia las mujeres y contra ellas. Ella, feminista —en una intervención suya en el foro TEDxLorient de 2018, *L'art au féminisme*, reflexiona sobre sus convicciones y explica sus acciones artístico-creativas, reafirmativas y críticas correspondientes—, sensible y drásticamente enlaza el caminar con la reivindicación sobresaliente de lo que significa el sentirse depauperada, excluida, vejada y esclavizada por las oligarquías del miedo omnímodo. "Mis *performances* representan el desafío de las mujeres para conseguir un lugar en el espacio público. En Afganistán, las mujeres no deben existir en el espacio público" (en "Retrato de Kubra Khademi", Fondation Culture et Diversité y L'Ateleier des Artistes en Exil, 2019).

En otras acciones y vídeos (desde 2013 hasta 2022), Khademi insiste en que la vulnerabilidad es sustantiva, pero a su vez asertiva y condicionante, correspondiente y corresponsable: en Lahore (Pakistán), ocupando un carril de una autopista con parte de sus pertenencias; por las calles de París, cargando sobre su cabeza objetos domésticos y ropas a modo de reverberación de otros exilios familiares en Irán y de su salida de Kabul, donde el caminar-huida es un mecanismo de autoprotección; el andar conciso y sugestivo por campos de cereal en Francia; el aviso señalético humanizado de *Kubra et les bonhommes piétons* (Kubra y los monigotes peatones, 2016) en la que los peatones son tránsito de la solidaridad... Ser invulnerable (en su acepción ecpática) consiste en dejar de ser para inexistirse, en deshumanizarse. Cuestión prioritaria para el empoderamiento ético de cada persona, el no-ser, el prescindirse, el expulsarse de uno mismo, el rendirse, supone acatarse bajo un otro que nadie y nada sería sin esa claudicación: uno de los requisitos de cualquier tirano.

A. C.



## **MANOLO LAGUILLO (Madrid, 1953)**

*Beirut*, 2017

Su trabajo se ha centrado desde el principio en una aproximación a la ciudad en plena transformación y a sus heridas más descarnadas, pero excluyendo cualquier rastro de anécdota o costumbrismo. Las suyas son composiciones cuidadas que dan cuenta de la arquitectura y de la trama urbana desde una mirada que es a su vez poética. La ciudad aparece documentada desde sus márgenes, en las periferias que tienden a la estandarización, el descuido o el abandono. Su constante trabajo desde finales de los años setenta en Barcelona, donde estudió y finalmente se estableció, le permitió documentar con toda precisión el profundo cambio urbano experimentado por la Ciudad Condal, que culminó con las Olimpiadas de 1992.

Esta manera sistemática de trabajar lo ha convertido en un referente de la fotografía topográfica. En su trabajo ha fotografiado ciudades de todo el mundo, desde Ciudad de México a Nueva York, Berlín, Oporto o Madrid. La serie que presentamos en la exposición puede considerarse un paseo fotográfico por Beirut a lo largo de una única jornada: cada imagen está identificada por la hora del disparo, y la sucesión de puntos de vista ofrece un fresco tan variado que a veces parece que estamos en muchas ciudades distintas.

La fotografía fundamentalmente aplica tiempo al espacio.

S. O.

## **JUAN LESTA (A Coruña, 1971)**

*Horizonte/5*, 2021

Como nos muestran Guido van der Werve en *Nummer Acht, Everything Is Going to Be Alright, Gulf of Bothnia* (Número 8, Todo va a salir bien, Golfo de Botnia, 2007) (que se pudo contemplar en *Caminos I*) o Andrés Pinal en su serie *Faros* (en *Caminos II*), el mar es la ejemplificación de lo sublime para la conciencia inmanente de la historia visual y organoléptica, por lo menos de la europea (y también para otras culturas ya no ajenas como la japonesa, y las extensísimas índicas y pacíficas, entre tantas otras continentales y particularmente insulares). Si los faros son un asomo/hito de la finalización presentida de la tierra caminable, los mares son la complejidad de lo absorto por inabarcable y de lo inconmensurable por su ilimitación.

Lo sublime tradicional (cuando menos la sensibilidad ya no escindida de la contemplación fundamental de nuestro conocimiento intelectual aplicado) desde Burke y Kant, hasta lo sublime indeterminado, incierto, a-espacial y arreferencial de Lyotard o Rancière, por citar cuatro pensadores que suponen un concierto con diferentes análisis de la sensación de inmersión estética en lo intelectual percibido, necesita de esas mediaciones afectivas con lo no explícito e infinito. Con el acontecimiento, tal vez, siendo este una categoría de lo insalvable (o de lo no racional). El mar se convierte en una imagen presencial que tolera lo inabarcable y que nos proporciona la satisfacción que se expande desde el sujeto consciente hacia el espíritu abstracto de la imaginabilidad (que es el deseo).

La costa gallega es una fluidez de mares varios, de horizontes insobornables, con tendencia al drama (una de las claves configuradoras de lo sublime) y al escapismo. Juan Lesta filma una gradación de aguas y cielos reflectantes, sobrevolados por lo ocasional, plásticos y pictóricos (con unas geometrías sucintas

como linternas y vidrieras de una señal de aviso, de distancia y de localización), y los vaporiza con la sonoridad de lo acuático matemático: las composiciones musicales, por sus características formales pero insalvables e infinitesimales, son encabalgamientos preceptivos para enfatizar la sensibilidad.

A. C.

## **PRISCILLA MONGE (San José, Costa Rica, 1968)**

*Un día en la ciudad*, 1998

En el panorama artístico entre los años noventa y dos mil destacó con mucha fuerza el trabajo de Priscilla Monge, por una peculiar fusión de sutileza, en el uso de objetos y formas, con el uso contundente del lenguaje, en un registro que va de la palabra al insulto para tratar situaciones de opresión, marginación y violencia desde la óptica de lo cotidiano y la perspectiva de género. Se formó en la Universidad de Costa Rica y, entre 1994 y 1998, se estableció en Bélgica, donde desarrolló una personal lectura del objeto encontrado como transmisor de significados complejos y contradictorios. La visibilidad que obtuvo su obra contribuyó a la consolidación de una escena artística centroamericana muy viva. Participó en 1997 en la Bienal de la Habana, en 2000 en la Bienal de São Paulo, en 2001 y 2013 en la Bienal de Venecia y en 2007 en la muestra *Global Feminisms*, comisariada por Maura Reilly y Linda Nochlin en el Brooklyn Museum. Su trabajo, que había comenzado con la pintura, siguió con el bordado como extensión del lienzo para ir centrándose cada vez más en instalaciones y objetos manipulados. A finales de los noventa realizó diversas *performances* en el espacio público en la ciudad de San José para denunciar la marginación social de la mujer. Las fotografías documentales que se incluyen en la muestra recogen una *performance* realizada en el centro de la capital costarricense: la artista deambula por concurridas calles comerciales vestida con un pantalón de peto realizado con compresas higiénicas femeninas y en el que se nota una mancha de sangre menstrual. Se detiene en un teléfono público o en los escaparates, mientras algunos viandantes la advierten. La *performance* tenía la intención de normalizar el cuerpo femenino y la menstruación en el espacio público y puede considerarse una obra pionera. Más tarde algunas de sus *performances* se convirtieron en vídeos.

S. O.

## **JÜRGEN PARTENHEIMER (Múnich, Alemania, 1947)**

*Senders de llum*, 2000

La obra de Jürgen Partenheimer está atravesada por una intensa veta poética.

Ávido lector de poesía, ha colaborado frecuentemente con poetas en sus publicaciones. Recientemente, entre 2015 y 2021, ha realizado un proyecto de largo alcance titulado *One Hundred Poets* (Cien poetas), en el que, con un conjunto de 54 lienzos y 201 obras sobre papel, acompaña una selección de sus poemas universales favoritos, desde Francis Ponge y Paul Celan, a Tomas Tranströmer, Carlos Drummond de Andrade, Du Fu, Anna Ajmatova, Sophia de Mello o Clara Janés, pasando por Yeats, Omar Jayyam, Anja Kampmann o José Ángel Valente. *Senders de llum* es un homenaje a Miguel Hernández, poeta cuya intuición prodigiosa se acrecienta cuando se conoce mejor

su vida, trágica y breve. La serie se compone de nueve grabados realizados en dibujo directo sobre plancha de cobre durante una residencia en Mallorca con la Galería Maior de Pollença, que produjo la edición.

S. O.

### **JAVIER PAYERAS (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1974)**

*Limbo*, Magnaterra Editores, Ciudad de Guatemala, 2011 (primera edición)

Ilustración de cubierta: obra homónima de Benvenuto Chavajay

El caminar como experiencia estética e iniciática está presente en muchos libros: en los grandes clásicos, desde la Biblia a *Gilgamesh*, a la *Odisea* o la *Divina Comedia*, y en los libros de viajes hay una especial intensidad, sobre todo cuando desplazarse significaba caminar.

Entre innumerables libros de viajes, caminatas, exilios o paseos elegimos para esta exposición *Limbo*, del escritor guatemalteco Javier Payeras. En él se describe un paseo por Ciudad de Guatemala, el día de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales de 2007: un paseo urbano atravesado por una sensibilidad literaria que lo emparenta con Kafka o con Joyce, pero que se encamina hacia una desesperanza asumida como clave resilientemente irónica. En la cubierta aparece la pieza homónima *Limbo* (2008), de Benvenuto Chavajay, también presente en esta muestra.

S. O.

### **DAMIÁN UCIEDA (A Coruña, 1980)**

*Camiño negro*, 2020

La ciudad de A Coruña, desde la década de los años sesenta del siglo XX, es una muestra de cómo los planes de desarrollo económico (terciario e industrial) y sus asociados planes de desarrollo urbanístico suponen una confusa sobreexposición de oportunidad monetizada. Damián Ucieda recorre con su cámara los seis kilómetros y medio de distancia entre las líneas de ataque de los petroleros del puerto interior hasta Nostián, lugar en el que se implanta la refinería de hidrocarburos durante ese período del segundo franquismo tecnocrático. Una orografía longitudinal del término municipal horadada por un oleoducto.

Ucieda retrata objetiva y acerbamente esos caminos del entonces extrarradio periurbano, semirural, acuchillados por una zonificación contaminante y excluyente. Caminos que se seccionaron para infranquearse en otro camino subterráneo, imprescindible para narrar historia de una ciudad creciente, energética y codependiente de sus tráficos marítimos —arribadas de travesías y partidas de navegantes y viajeros migrantes asolados por la necesidad—. Un camino oculto, graso, bombeado, sospechoso. Un camino-conducto balizado, serpenteante y privativo, que ha sido una presencia conformadora de cierto límite inhóspito y psicosocial entre calles (tejidos constitutivos), habitantes (tejidos constituyentes) y *lo por-venir* (el ámbito no programado del ayuntamiento en su geografía terminal). Fotografía zonificaciones posteriores y vecindarios, algunos muy sólidos en la historia de la arquitectura (las unidades vecinales del barrio de las Flores, cuya construcción se inició en 1967 a ambos lados de la franja-corredor verde que

cobija el *río de petróleo*, un barrio que se acoda al camino de Santiago), otros insumisos, otros perversamente residenciales, todos ellos colindantes con poluciones nocivas en un ambiente antrópico agresivo. Paisajes extremos del desasosiego.

Ese sistema de tuberías está a punto de desaparecer: el nuevo puerto exterior eliminará el tráfico de graneles líquidos, también los depósitos de crudo anclados en los muelles de San Diego. Un nuevo camino entubado operará desde esa dársena hasta la refinería, bajo toponimias antiguas y senderos romeros. El oleoducto obsoleto, fatigado y quizá descontaminado permanecerá durante unas decenas de años, posiblemente, en lo nominal de alguna avenida y en la memoria pasiva de la urbe.

A. C.

### **ORIOI VILANOVA (Manresa, Barcelona, 1980)**

*Cuento de verano*, 2022

“El mercado de las pulgas de Bruselas es un monumento efímero, se monta y desmonta cada día. Trescientos sesenta y cinco días de mercado. Los vendedores llegan con sus mercancías temprano por la mañana, organizan sus productos y empieza el espectáculo. La sucesión de paradas dibuja una serie de calles por las que transitamos los clientes a la búsqueda de tesoros. Hacemos kilómetros por estas avenidas del desecho. Arriba y abajo. Cada uno tiene su recorrido predilecto. Caminos principales y caminos paralelos. Al mediodía, los vendedores recogen todo aquello que no han saldado. Sin dejar ni rastro de su paso, el mercado se convierte en un aparcamiento hasta la mañana siguiente. Entre el retrato, y la videovigilancia. *Cuento de verano* es una película en plano fijo. El antes, el durante y el después. Lo ordinario, lo aparente y lo excepcional. Todas las historias que contiene aunque no seamos capaces de descifrarlas. Los personajes que lo habitamos. Los recorridos. La memoria. El tiempo. Todo ello representado desde una vista aérea de veinticuatro horas de duración”. (Oriol Vilanova, septiembre de 2022).

*Cuento de verano* es una película expresamente filmada por el artista catalán para *Caminos III*, en su ciudad de residencia actual, Bruselas. Veinticuatro horas de duración, una jornada completa de actividad diurna y nocturna, de cambios significativos y también significantes: entre la trascendencia del tiempo y la viabilidad de lo humano y lo viario, de lo ciudadano, de lo sintético y de lo relacional. Oriol Vilanova, arquitecto de formación, conoce bien la validez intrínseca y experimental de los mercados: la búsqueda, la pesquisa, los hallazgos y los encuentros, generadores de una archivística recolectora que es, por tanto, conjunción de evocación de lo pretérito y de uso por su reactivación diferencial.

En una sociedad tecnocultural, pretendidamente posmoderna (toda continuidad histórica puede ser definida por esa posterioridad preceptiva) y con tendencia a la funcionalidad computacional, la manualidad ordenada y cabal de Vilanova (en sus obras con tarjetas postales: la determinación de su sustancia explicativa, la operatividad de ese material de comunicación personal y grato) demuestra que la linealidad del tiempo es un valor que se prescribe en su puntualización temporal y en su marco de continuidad. Como cualquier camino.

A. C.

# PATHS III

*Paths III* continues the journey that began with *Paths I* and along which progress was made with *Paths II*. Walking as a personal act of socio-political activism; as collective responsibility in the face of environmental crises, owing to its correspondence with the immediate, the observable, and the perceptible. Walking as a cultural footprint that conditions the gaze and generates landscape and the attainment of sensitivity. Walking as a historical phenomenon that transcends sequences of time in constant contemporaneity. Walking as an exercise of religious intermediation and its destiny. Walking as a work clothing.

From these pathways, *Paths III* intertwines artists and works of different generations, concerns and interests, to initiate them in the various positions that confronted them with the creative action. In transit, these artists find, in the physical efforts of the journeys, in the relational, random or provoked encounters between individuals, in the complex dynamics of the territory, in the physical and psychological geographies, and in the variable circumstances, that all this represents the foundations for an involvement between their times and their derivations.

*Paths III* shows performance actions recorded on video, in field notebooks and on maps, important sources of information on the concrete deliberation of artists in their moment of determination. It presents specific installations that are set in the landscapes-frame of reference and in their sonorities. It exhibits studies of implication on the specific zoning systems (urban, suburban and rural areas) that have reconstructed and shaped them and which, thus, have created a new 'geography of use.' As well as works that are deeply critical of political impositions, mandatory regulations, borders and the struggle for survival. And the intimate reflections that are measured in the 'walk of contemplation,' generating an important part of the evolved human history that is sown from these artistic positions.

## VITO ACCONCI (New York, USA, 1940-2017)

*The Following Piece*, 1969. CGAC Collection

Although his creative activity commenced with writing, with experimental poetry, the use of the blank page or the folio with instructions to perform actions would soon lead him to performance, then to video and sculpture, and finally to architecture. In 1988 he founded the Acconci Studio, whence he would manage projects and exhibitions. *The Following Piece* belongs to a series of the

same name in which, for 23 days, he ventured out onto the street to select a person at random and follow them until they entered a building or private property which prevented him from accessing. The photographic documentation collected during each walk-chase forms the final result. This action aims to reflect a process of overriding the will, in which the artist submits himself to chance, allowing himself to be carried along by the unknown toward the unknown.

*The Following Piece* opened up performance to the public space, transforming the city into an operational space and a map. In 1968, On Kawara began to develop the project *I Went*, signalling the routes followed every day on photocopied maps, although in this case they were utilitarian, everyday, or previously decided-upon movements. Years later, Sophie Calle would, in turn, develop the narrative, documentary and photographic potential of the random itinerary that results from following an unknown individual through the streets of a large city.

S. O.

## JANINE ANTONI (Freeport, Bahamas, 1964)

*Touch*, 2002. Courtesy of the artist and Lühring Augustine, New York  
Janine Antoni's work often takes everyday actions that the artist decontextualises as a starting point to then offer the viewer a paradoxical experience. The process is a key element for showing that every result depends on how it is done. The use of her own body, or sometimes parts of it, allows her to establish a continuity between performance, video, and photography, at the same time as she assumes feminist perspectives.

*Touch* is an emblematic piece in her production, owing to the sensation of magic and of playfulness it transmits. On the beach, just in front of her childhood home in the Bahamas, the artist set up a tightrope running parallel to the horizon. When she walks on it, the weight of her body makes the rope and the horizon coincide, making the dream of walking on the marine horizon come true. In the artist's own words: 'This view was imprinted in my memory. It is a place where my childhood imagination had wandered untold hours. The horizon seemed to mark the edge between our island and the world out there. I had always thought of the horizon as a place that could not be pinpointed or in any way fixed; it is constantly receding as you approach it. Still, I wanted to walk in this impossible place, to walk on the line of my vision, or along the edge of my imagination.'

S. O.

## MIGUEL ÁNGEL BLANCO (Madrid, 1958)

From *La biblioteca del bosque*, 1985-

The indicators of experience construct a territory in which walking leads to the recreation of a landscape of self-absorption. This landscape is a stronghold of the preserved, and of its memory, like a reciprocal touch arising from the poetic setting of the selective space: the geographical space, the ultra-sensitive space of the reality selected by past encounter and active and intellectual re-encounter, the credible space of desire. *La biblioteca del bosque* (The Library of the Forest), one of the sections of which was exhibited in the Casa da Parra in Santiago (*Sete Lúas*, 2001), with box-books created by Miguel Ángel Blanco between 1998 and 1999 (some of them included in *Paths III*), is an organisational sculpture of the personal



Kubra Khademi: *Armor*, 2015. Photo: Naim Karimi. © Kubra Khademi, VEGAP, Santiago de Compostela, 2022

seasons that fragment into the deposits of a nature that is found (collected or sedimentary, encapsulated and vertebral) and which is encrypted in its deposits of transited consciousness. From the valley of A Maia to the anthropological geo-positions of Galicia, recognisable by their suprahistorical persistence (the Pedra de Abalar in Muxía, Santa Trega —where he and Jorge Barbi contribute—, San Andrés de Teixido, the granitic, aquatic eremitism of Camelle —the geodesic pain of Man—, the ultramarine continuity of Bares, among other existential places), walking is a perceptive expansion of belonging and of its transcendence. The book-box is not an elusive object: it is a regenerating container of found material microspaces that are ‘containerised’ within their relational boundaries.

Revisiting *Paths I* and *Paths II*, the act of walking is not an exercise of recurrent physical simplicity, but a ritual of personal exemplarity in a translation from the thinkable to the thought: the fact and its constancy. As Miguel Angel Blanco observes, mindful of the concentric vitality between existence and affective environment: ‘The simple action of walking along forest paths develops a gaze for the essential, it increases receptivity and refines the senses. The walker is on the prowl, in constant state of alertness, attempting to see in the landscape beyond the habitual, extending reality. The forest communicates an interior state of serenity, purity and optimism. What happens there, those events that go unnoticed by strangers, is always reasonable, fair and definitive.’

A. C.

### **MAR CALDAS (Vigo, Pontevedra, 1964)**

*Costureira*, from the series *Facedoras de Bueu*, 2017. CGAC Collection

*Argaceira*, from the series *Facedoras do Baixo Miño*, 2018. CGAC Collection

Her work has focused on issues relating to the body, the tensions between roles and gender, as well as on the criticism of language as an instrument of power and domination. In her work, photography, text, and performance alternate, developing in parallel a theoretical

and research activity which is completed by her teaching at the Faculty of Fine Arts in Pontevedra.

The pieces presented in the exhibition belong to an extensive project that portrays working women in their spaces of activity and with their tools, but shunning a documentary style, reconstructing the scenes with a clear intention of imbuing the images a certain monumentalisation, establishing parallels with pictorial works from the past, or discussing the staging with the workers themselves. *Costureira* (Seamstress) belongs to the cycle *Facedoras de Bueu* (Women Workers of Bueu) and *Argaceira* (Female Seaweed Harvester), to *Facedoras do Baixo Miño* (Women Workers of the Baixo Miño). These two pieces showcase the work carried out by women, which is not always subordinate. Both deal with professions in which it is necessary to travel, in one case on foot, along the roads, and in the other on motorbike, although in the past trucks would have been used. Itinerant seamstresses disappeared many years ago, but they played an important role in a highly dispersed geography of population.

S. O.

### **BENVENUTO CHAVAJAY (San Pedro de la Laguna, Guatemala, 1978)**

*K'ar K'er*, 2021

In the Guatemalan art scene, since the turn of the twenty-first century, numerous individualities have emerged from the diverse indigenous Mayan cultures. These aesthetic manifestations, with local-community roots rather than urban ones, have contributed to the renewal of methodologies and practices.

Benvenuto Chavajay belongs to the Tz'utujil community, located in a small territory to the south of Lake Atitlan, and his work, focused on the re-signification of objects, proposes the reconciliation of contemporary artistic practices with the perspective of the sacred nature of his ancestral culture, by way of a healing and of a liberation from the weight of colonial heritage.

In recent years has been offering performances that tend towards the reconstruction of an inherent memory linked to mud, the land

and the *Popol Wuh* (sacred book of the Mayan peoples). Its very name comes from the word *mud* in Tz'utujil.

The performance *K'ar K'er*, which we present in video format, was executed as a ritual to honour the memory of thirteen people assassinated on 2 December 1990 in Santiago de la Laguna. The deceased participated in a peaceful demonstration calling on the military forces stationed in the locality to put a halt to the arbitrary arrests and disappearances of individuals. The civil war in Guatemala lasted for more than thirty years and, especially in the early nineteen nineties, brutally affected indigenous communities, who were subjected to deportation, displacement, expulsion from their lands and massacres on the grounds that they supported the guerrillas. As in a procession or a *via crucis* with thirteen stations with photos of the dead individuals, the artist, dressed in traditional Tz'utujil attire and shaking a large rattle (usually used in the Easter celebrations) painted in military camouflage colours, walks through the village from the church square to the park where plaques are lined up in honour of the murdered. The ritual-performance ends with the placing of a tattoo of a fingerprint and the seal of ancestral authority on the artist's body.

S. O.

### **MONA HATOUM (Beirut, Lebanon, 1952)**

*Roadworks*, 1985

In 1985, invited by Brixton Art Gallery in London, Mona Hatoum performed several individual and performative actions, as part of a three-week programme, between 18 May and 8 June, with the participation of another nine artists. *Roadworks* consisted of an hour's walk, recorded by the artist on video on 21 May and subsequently edited and temporally adapted to the format in which it is exhibited.

Dressed in black overalls rolled up below her knees, barefoot, and with her ankles tied to a pair of black Dr. Martens boots, Hatoum took to the streets of London's Brixton district (a district with a majority of Afro-Caribbean inhabitants which suffers from high unemployment, crime, and precarious housing) which, at that time, was still recovering from an episode of very serious social unrest which had occurred just a few months earlier. Police repression, boots coveted by violent, racist groups and the submission of walking wounded (and then protected or suppressed by footwear) are conditioning factors that Hatoum prioritises as a consequence of a 'history of immediacy' that emphatically expresses the criticism of that oppressive, segmental actuality which also ties in with the resuscitation of her family memory: her parents abandoned Haifa in 1948 owing to the Israeli-Palestinian clashes (another work by Hatoum, *Measures of Distance* [1988], associates exile and displacement with disorientation and, therefore, the loss of affective relations). *Roadworks* is also a framing of the attitudes of people looking at the destitute walker: from furtive equidistance to brazen cynicism.

Reminiscent of Regina José Galindo in *¿Quién puede borrar las huellas?* (Who can Erase the Footprints, 2003), forming part of *Paths II*, walking is not only an enjoyable act of travelling: it is an act of immersive responsibility against the politics of violence and submission, against authoritarian authority, and against the pusillanimous attitude that may come to favour those 'ideologies of obedience.'

A. C.

### **KUBRA KHADEMI (Kabul, Afghanistan, 1989)**

*Armor*, 2015

After the action *Armor*, the performer and visual artist Kubra Khademi, who had fatwa issued against her and was the target of death threats, was forced to flee Kabul and go into exile in France. In *Armor*, wearing a hijab under armour specially forged by a blacksmith, Khademi walks for just one minute along a street in the Afghan capital, deafened by unrestrained insults. One terrifying minute in which explicit violence cries out to us what it is, and what long-standing subjugation towards and against women means. As a feminist (in her speech at the TEDxLorient forum of 2018, *L'art au féminisme*, she reflected on her convictions and explained her artistic-creative, reaffirming actions and the corresponding criticism), she sensitively and drastically links walking with the outstanding claim of what it means to feel impoverished, excluded, abused and enslaved by the oligarchies of omnipotent fear. 'My performances represent the challenge of women to achieve a place in the public space. In Afghanistan, women should not exist in public space' (in 'Portrait of Kubra Khademi,' Fondation Culture et Diversité and L'Atelier des Artistes en Exil, 2019).

In other actions and videos (from 2013 to 2022), Khademi insists on the notion that vulnerability is substantive, but at the same time assertive and conditioning, corresponding and co-responsible: in Lahore, Pakistan, taking up one lane of a motorway with some of her belongings; through the streets of Paris, carrying household objects and clothes on her head as a reverberation of other family exiles in Iran and of her departure from Kabul, where the walk-flight is a mechanism of self-protection; the concise and suggestive walk through cereal fields in France; the humanised signage of *Kubra et les bonhommes piétons* (Kubra and the Pedestrian Signs, 2016) in which pedestrians are a transit of solidarity... Being invulnerable (in its epathic sense) consists in ceasing to exist in order to be non-existent, in being dehumanised. A priority issue for the ethical empowerment of each individual, the non-being, the giving up, the ejection from oneself, the surrendering, entails abiding under an 'other' that would be nobody or nothing without that lameness: one of the requisites of any tyrant.

A. C.

### **MANOLO LAGUILLO (Madrid, 1953)**

*Beirut*, 2017

From the outset, his work has focused on an approach to the city in full transformation and to its most gaping wounds, but excluding any trace of anecdote or costumbrismo. His are careful compositions that give account of the architecture and the urban fabric from a gaze that is, at the same time, poetic. The city appears documented from its margins, in the peripheries which tend toward standardisation, neglect and abandonment. His constant work as of the late nineteen seventies in Barcelona, where he studied and finally settled, enabled him to accurately document the profound urban change experienced by the city, which culminated with the 1992 Olympics.

This systematic way of working has made him a benchmark in topographical photography. In his work, he has photographed cities around the world, from Mexico City to New York, Berlin, Porto, and Madrid. The series we present in the exhibition can be considered a photographic tour of Beirut over one single day: each image is identified by the time of shooting, and the series of views offers a

fresco so varied that at times it seems as if we were in a multitude of different cities.

Photography essentially applies time to space.

A. C.

### **JUAN LESTA (Corunna, 1971)**

*Horizonte/5*, 2021

As Guido van der Werve shows us in *Number Acht, Everything is Going to Be Alright, Gulf of Bothnia* (which could be seen in *Paths II*) or Andrés Pinal in his series *Faros* (Lighthouses) (in *Paths II*), the sea is the exemplification of the sublime to the immanent consciousness of visual and organoleptic history, at least of European history (and also for other, no longer extraneous cultures, like Japanese culture, and the highly extensive Indian and Pacific ones, among so many other continental and particularly island cultures). If lighthouses are a glimpse/milestone of the foreseeable termination of walkable land, the seas are the complexity of that which is absorbed owing to their incomprehensibility and of that which is incommensurable owing to their boundlessness.

The traditional sublime (at least the undivided sensitivity of the fundamental contemplation of our applied intellectual knowledge), from Burke and Kant, to the undetermined, uncertain, a-spatial and a-referential sublime of Lyotard or Rancière, to name four thinkers who represent a concert with different analyses of the sensation of aesthetic immersion in the perceived intellectual, requires those affective mediations with the non-explicit and infinite. With the event, perhaps, this being a category of the elusive (or the non-rational). The sea is transformed into a presential image that tolerates the unfathomable and provides us with the satisfaction that expands from the conscious subject into the abstract spirit of imaginability (which is desire).

The Galician coast is a fluidity of various seas, of incorruptible horizons, with a tendency towards drama (one of the shaping keys of the sublime) and escapism. Juan Lesta films a progression of reflective waters and skies, overflowed by the occasional, both plastic and pictorial (with succinct geometries such as lanterns and stained glass of a signal of warning, of distance and of location), and he vaporizes them with the sonority of the mathematical aquatic: musical compositions, owing to their formal but ungraspable and infinitesimal characteristics, are prescriptive overlappings for emphasising sensitivity.

A. C.

### **PRISCILLA MONGE (San José, Costa Rica, 1968)**

*Un día en la ciudad*, 1998

In the art scene between the nineteen nineties and the two thousands, the work of Priscilla Monge was highly prominent owing to an idiosyncratic fusion of subtlety, in the use of objects and forms, with the forceful use of language, in a register ranging from the word to the insult, to address situations of oppression, marginalisation and violence from the viewpoint of everyday life and the perspective of gender. She trained at the University of Costa Rica and between 1994 and 1998 she settled in Belgium, where she developed a personal reading of the found object as a transmitter of complex and contradictory meanings. The visibility that her work garnered helped to consolidate a highly vibrant Central American artistic

scene. In 1997, she participated in the Havana Biennial, in 2000 in the São Paulo Biennial, in 2001 and 2013 in the Venice Biennial, and in 2007 in the *Global Feminisms* exhibition, curated by Maura Reilly and Linda Nochlin in the Brooklyn Museum. Her work, which had commenced with painting, continued with embroidery, as an extension of the canvas, to focus increasingly on installations and manipulated objects. In the late nineties, she carried out several performances in the public space in the city of San José to decry the social marginalisation of women. The documentary photographs included in the exhibition include a performance executed in the centre of the Costa Rican capital: the artist wanders through bustling shopping streets dressed in dungarees fashioned from feminine sanitary napkins on which spot of menstrual blood can be made out. She stops at a pay phone or in shop windows, while some passers-by warn her. The performance was intended to normalise the female body and menstruation in the public space and can be considered a pioneering work. Some of her performances were subsequently transformed into videos.

S. O.

### **JÜRGEN PARTENHEIMER (Munich, Germany, 1947)**

*Senders de llum*, 2000

The work of Jürgen Partenheimer is crossed by an intense poetic vein. An avid reader of poetry, he has frequently collaborated with poets in his publications. More recently, between 2015 and 2021, he has carried out a far-reaching project entitled *One Hundred Poets*, in which, with a set of 54 canvases and 201 works on paper, he accompanies a selection of his favourite universal poems, from Francis Pongé and Paul Celan, to Tomas Tranströmer. Carlos Drummond de Andrade, Du Fu, Anna Ajmatova, Sophia de Mello, or Clara Janes, passing through Yeats, Omar Khayyam, Anja Kampmann or José Angel Valente. *Senders de llum* (Paths of Light) is a tribute to Miguel Hernández, a poet whose prodigious intuition is enhanced by a better knowledge of his short, tragic life. The series consists of nine engravings drawn directly into copper plate during a residence in Mallorca with the Maior Gallery in Pollença, which produced the edition.

S. O.

### **JAVIER PAYERAS (Guatemala City, Guatemala, 1974)**

*Limbo*, Magnaterra Editores, Ciudad de Guatemala, 2011 (1st edition)

Cover illustration: work of the same name by Benvenuto Chavajay Walking as an aesthetic and initiatory experience is present in many books: in the great classics, from the Bible to *Gilgamesh*, the *Odyssey*, or the *Divine Comedy*, and in travel books there is a special intensity, particularly when moving meant walking.

From among innumerable books addressing trips, walks, exiles, or strolls, for this exhibition we chose *Limbo*, by the Guatemalan writer Javier Payeras. It describes a walk through Guatemala City, on the day of the second round of the 2007 presidential election: an urban walk permeated by a literary sensibility that links him with Kafka or Joyce, but which drifts toward hopelessness assumed as a resiliently ironic key. On the cover appears the homonyms work, *Limbo* (2008), by Benvenuto Chavajay, also present in this exhibition.

A. C.

## DAMIÁN UCIEDA (Corunna, 1980)

*Camiño negro*, 2020

Since the nineteen sixties, the city of Corunna has been an example of how economic development plans (both tertiary and industrial) and their associated urban development plans represent a confusing overexposure of monetised opportunity. With his camera, Damián Uceda walks the six and a half kilometres among the mooring lines of the tankers in the inner port to Nostián, a place where the oil refinery was established during the period known as 'technocratic Francoism.' A longitudinal terrain within the municipality perforated by an oil pipeline.

Uceda objectively and aptly portrays those roads of the then suburban, semi-rural outskirts, slashed by a polluting and exclusive zoning. Roads that were cut off be culverted into another underground road, essential for recounting the history of a burgeoning, energetic city co-dependent on its maritime traffic—arriving from voyages and departures of sailors and migrant travellers ravaged by necessity. A pathway that is hidden, oily, pumped, and suspicious. A meandering and privative signposted path-duct that has been a shaping presence of a certain inhospitable and psychosocial boundary between streets (constitutive fabric), inhabitants (constituent fabric) and 'that which is to come' (the non-programmed setting of the city council in its terminal geography). Photography of subsequent. neighbouring zonings, some very solid in the history of architecture (the neighbourhood units of the district of Las Flores, whose construction began in 1967 on both sides of the green strip-corridor that shelters the 'petroleum river,' a neighbourhood that is situated on the Camino de Santiago), others full of objectors, others perversely residential, all of them backing onto harmful pollutants in an aggressive, anthropic environment. Extreme landscapes of unrest.

That system of pipelines on the cusp of disappearing; the new outer port will do away with the traffic of liquid bulks, as well as the crude oil tankers anchored at the San Diego jetties. A new piped pathway will operate from that dock to the refinery, underneath ancient toponyms and paths of pilgrimage. The obsolete, worn-out, and perhaps decontaminated pipeline will linger on for a few dozen years, possibly in the name of some avenue and in the city's passive memory.

A. C.

## ORIOI VILANOVA (Manresa, Barcelona, 1980)

*Cuento de verano*, 2022

'The flea market in Brussels is an ephemeral monument; it is assembled and taken down every day. Three hundred and sixty-five days of market. The sellers arrive with their wares early in the morning, they lay out their products, and the show gets under way. The succession of stops maps out a series of streets through which we, the customers, wend our way in search of treasure. We walk for miles along these avenues of waste. Up and down. Each with their own favourite route. Main paths and parallel paths. At midday, the sellers pack up everything they have not sold. Leaving no trace of their passage, the market is transformed into a car park until



Oriol Vilanova: *Cuento de verano*, 2022

the following morning. Somewhere between a portrait and video-surveillance. *Cuento de verano* is a static-shot film. The before, during and after. The ordinary, the apparent and the exceptional. All the stories it contains, even though we are not capable of deciphering them. Those of us who inhabit the place. The paths. The memory. Time. All represented from an aerial view spanning twenty-four hours.' (Oriol Vilanova, September 2022).

*Cuento de verano* (Summer Tale) is a film produced expressly by the Catalan artist for *Paths III*, is his current city of residence: Brussels. Twenty-four hours long, a full day of diurnal and nocturnal activity, of significative and significant changes: between the transcendence of time and the viability of that which is human and that which is linked to roads, of the citizenship, of the synthetic and of the relational. Oriol Vilanova, an architect by training, is fully conversant with the intrinsic and experimental validity of markets: the search, the inquiry, the findings and the encounters, generators of a gathering archival activity that is, therefore, a combination of the evocation of the past and of use by its differential reactivation.

In a techno-cultural society, one that is allegedly post-modern (all historical continuity can be defined by that mandatory hindsight) and with a tendency towards computational functionality, Villanova's orderly thorough craft (in his works with postcards: the determination of its explanatory substance, the operability of that personal and friendly communication material) demonstrates that the linearity of time is a value prescribed in its temporal punctualisation and in its framework of continuity. Just like any pathway.

A. C.

## PROGRAMA DE PERFORMANCE

XOVES, 17 DE NOVIEMBRE

19:00 h | Auditorio do CGAC

Conferencia-performance *I Will Greet the Sun Again*,  
da artista Kubra Khademi

XOVES, 24 DE NOVIEMBRE

19:00 h | Primeira planta (sala 1)

Performance *Horizonte/5 expandido*, dos artistas Juan  
Lesta e Marco Maril

—

## PROGRAMA DE PERFORMANCE

JUEVES, 17 DE NOVIEMBRE

19:00 h | Auditorio del CGAC

Conferencia-performance *I Will Greet the Sun Again*,  
de la artista Kubra Khademi

JUEVES, 24 DE NOVIEMBRE

19:00 h | Primera planta (sala 1)

Performance *Horizonte/5 expandido*, de los artistas  
Juan Lesta y Marco Maril

—

## PERFORMANCE PROGRAMME

THURSDAY, 17 NOVEMBER

7:00 p.m. | CGAC Auditorium

Lecture-performance *I Will Greet the Sun Again*,  
by the artist Kubra Khademi

THURSDAY, 24 NOVEMBER

7:00 p.m. | First floor (room 1)

Performance *Horizonte/5 expandido*, by the artists  
Juan Lesta and Marco Maril

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia  
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Educación,  
Formación Profesional e Universidades  
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico  
Manuel Vila López

Director xeral de Cultura  
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director  
Santiago Olmo

Xerente  
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN  
Comisariado  
Alberto Carton, Santiago Olmo

Coordinación  
Christina Ferreira

Rexistro  
Teresa Jácome

Traducións  
David M. Smith, Servizo de Asesoramento Lingüístico, Secretaría  
Xeral de Política Lingüística (Dina Moreira e Sandra Martín)

Montaxe  
Carlos Fernández, David Garabal

Deseño  
Cecilia Labella

—

CGAC

CENTRO GALEGO  
DE ARTE  
CONTEMPORÁNEA



 Xacobeo  
21-22

Ramón del Valle Inclán 2  
15703 Santiago de Compostela  
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal  
aberto de martes a domingo  
de 11 a 20 h [luns pechado]